

MONTERROSO AND MONTESOL "ON THE THRESHOLD": AUTHOR FIGURES IN LA LETRA E AND LOS DETECTIVES SALVAJES

ALFONSO MACEDO RODRÍGUEZ

ORCID.ORG/0000-0001-8983-0921

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

alfonsomacedo@hotmail.com

Abstract: *This article analyzes the figure of the author in two moments: the first based on the self-representation of the author by Augusto Monterroso in La letra e (fragmentos de un diario) (1987); the second proposes a revision of its fictionalized figure in Roberto Bolaño's Los detectives salvajes (1998). For the analysis of La letra e, Julio Premat's concept of self-figuration is relevant; for the Chilean writer's novel, I resort to the concept of fictionalization as an artistic procedure in the context of a poetics in which various discursive and literary genres (diary, autobiography, autofiction) intersect. In accordance with the above, the figure of the author is analyzed twice: in its self-referential forms in La letra e and in its parodic, satirical and homage form in Los detectives salvajes.*

KEYWORDS: AUGUSTO MONTERROSO; ROBERTO BOLAÑO; HISPANOAMERICAN NARRATIVE; DIARY; FICTIONALIZATION

RECEPTION: 06/02/2024

ACCEPTANCE: 14/05/2024

MONTERROSO Y MONTESOL “EN EL UMBRAL”: FIGURAS DE AUTOR EN LA LETRA E Y LOS DETECTIVES SALVAJES

ALFONSO MACEDO RODRÍGUEZ
ORCID.ORG/0000-0001-8983-0921
Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Iztapalapa
alfonsomacedo@hotmail.com

Resumen: Este artículo analiza la figura de autor en dos momentos: el primero a partir de la autorrepresentación de autor de Augusto Monterroso en *La letra e (fragmentos de un diario)* (1987); el segundo desde la propuesta de revisión de la figura ficcionalizada de aquél en *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño. Para el análisis de *La letra e*, resulta pertinente el concepto de *autofiguración* de Julio Premat; para la novela del escritor chileno, recurro al concepto de *ficcionalización* como procedimiento artístico en el contexto de una poética en la que se cruzan diversos géneros discursivos y literarios (diario, autobiografía, autoficción). De acuerdo con lo anterior, la figura de autor es analizada por partida doble: en sus formas autorreferenciales en *La letra e* y en su forma paródica, satírica y de homenaje en *Los detectives salvajes*.

PALABRAS CLAVE: AUGUSTO MONTERROSO; ROBERTO BOLAÑO; NARRATIVA HISPANOAMERICANA; DIARIO;
FICCIONALIZACIÓN

RECEPCIÓN: 06/02/2024

ACEPTACIÓN: 14/05/2024

*A Karina, Juan Luis, José Carlos,
Margarita, Israel y Elizabeth*

*Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto
de líneas traza la imagen de su cara.*

JORGE LUIS BORGES, “EPÍLOGO” A *EL HACEDOR*

INTRODUCCIÓN

Augusto Monterroso (1921-2003) y Roberto Bolaño (1953-2003) pertenecen a un campo cultural latinoamericano que se conformó a partir de una renovación literaria sustentada en diversas operaciones artísticas contra el realismo dominante de las primeras décadas del siglo xx —con Jorge Luis Borges y su renovación de la literatura fantástica mediante la combinación de sucesos reales con imaginarios para enfatizar la “expresión de la irrealidad”, antecedente de la futura hibridez genérica y el predominio de la autoficción— y en una serie de acontecimientos políticos (las dictaduras en Centroamérica y Sudamérica, el exilio y la inestabilidad en los gobiernos) que terminaron por definirlo.

En *La letra e (fragmentos de un diario)*, Monterroso combina diversos géneros literarios y discursivos al tiempo que insiste, ahora con énfasis, en su figura de autor, construida por él mismo en sus artículos y ensayos publicados en revistas y periódicos, así como en sus libros anteriores: *Movimiento perpetuo* (1972) y *La palabra mágica* (1983) —en los cuales es evidente su interés en las literaturas del yo—. En *Los detectives salvajes*, Bolaño produce un retrato ficcional de diversos artistas e intelectuales de las décadas de 1970, 1980 y 1990, que funciona como una máquina desmitificadora de los campos culturales iberoamericanos. En esa vasta narración satírica y paródica, la figura de autor de Monterroso —representada miméticamente desde su ficcionalización, o sea desde las “ficciones de autor en tanto que relato” (Premat, 2009: 12)— aparece supuestamente oculta bajo el nombre de Pancracio Montesol,¹ aunque

¹ A partir del *dossier* sobre *Los detectives salvajes* elaborado por José Vicente Anaya y Heriberto Yépez, se acepta, casi unánimemente, que este personaje remite a Monterroso (2007: 139).

no es ridiculizada del modo en que otros escritores son ficcionalizados; en todo caso, se pone en evidencia cierto comportamiento festivo de sus costumbres, al mismo tiempo que se retoman sus prácticas paródicas, desarrolladas en obras suyas como *Lo demás es silencio*, con la intencionalidad de parodiar su estilo, sobre todo a manera de homenaje.

El análisis de la figura de autor en *La letra e* no parece tan alejado del examen de la propuesta ficcional de Bolaño: en ambas obras se construye una figuración imaginaria que oculta, disfraza o distorsiona la silueta verdadera. Así, el diario no es solamente un género literario: también contribuye a la combinación de autobiografía y ficción. En el caso de *Los detectives...*, lo imaginario rebasa el testimonio, género discursivo central en la segunda parte de la obra, sostenido en la palabra oral, y que produce la *con-fusión* de acontecimientos supuestamente verídicos con sucesos imaginarios.

Augusto Monterroso y Roberto Bolaño vivieron en México en varias etapas de su vida. Se trata de dos autores hispanoamericanos que produjeron una obra literaria que ha originado en México una gran cantidad de estudios literarios. En el caso del autor de *Movimiento perpetuo*, aunque toda su producción literaria se escribió y publicó por primera vez en México, nunca abandonó su nacionalidad guatemalteca. En el caso del narrador chileno, su estancia de unos cuantos años en este país le bastó para conocer el campo cultural, intervenir e influir en él para publicar, veinte años después, *Los detectives salvajes*, “novela mexicana” (Volpi, 2008: 200) o hispanoamericana, leída dentro del corpus mexicano, que se distingue por el empleo de operaciones paródicas y satíricas cuyo blanco son las obras literarias del canon y las instituciones culturales de México, Centroamérica y España.

AUTOFIGURACIONES I. FIGURA DE AUTOR: LA LETRA E Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESCRITOR

La letra e forma parte del conjunto de obras que escapa a la noción de unidad como principio ordenador y a la clasificación de la crítica sobre los géneros: evade todas las categorías reduccionistas, como queda de manifiesto en *Movimiento perpetuo*, *La palabra mágica* y el volumen que nos interesa en este artículo. En las tres obras mencionadas, se rompe la rigidez de los géneros: en *Movimiento...* se advierte una estructura que se compone de ensayos, cuentos y textos de diversos autores sobre las moscas; en *La palabra...* —*nonbook* de

acuerdo con Lámbarry (2019: 199)— también se ofrece un conjunto de ensayos y cuentos que, en la edición especial de Era, se intercala con ilustraciones, fotografías y *collages* de Vicente Rojo; en *La letra e*, ya desde el subtítulo, el lector identifica el género al que pertenece, pero también se despliegan otros que sugieren una diversidad de registros: biografía de escritores, citas textuales, comentario bibliográfico, anécdotas de la vida cotidiana, ensayo, minificciones, diario de viaje (Monterroso, 2002). El resto de la producción literaria de Monterroso también evade las convenciones genéricas: “Leopoldo (sus trabajos)”, de *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), recurre a géneros discursivos como las entradas de diario, la definición de diccionario y la papeleta de préstamo bibliotecario para reforzar el efecto de combinación entre realidad y ficción; *Lo demás es silencio* (1978) se define como “una biografía ficticia de Eduardo Torres” (Lámbarry y Rosado Marrero, 2015: 145), escritor imaginario y *alter ego* con el que Monterroso se autoparodia y critica el campo cultural mexicano capitalino y provinciano,² y en la que abundan otros géneros discursivos y literarios: texto crítico, testimonio, diario personal, etcétera.

La propuesta que Monterroso entregó a la imprenta para su publicación en 1987 busca ser leída como el diario personal del escritor, quien ha editado sus apuntes para abandonar la intimidad de ese género de escritura privada y darlos a conocer a sus lectores, amigos y críticos. El prefacio señala la procedencia de este conjunto, publicado con anterioridad, en la mayoría de los casos, “en un periódico mexicano” (Monterroso, 2002: 229), después de haber tenido una primera e informal versión “en cuadernos, pedazos de papel, programas de teatro, cuentas de hoteles y hasta billetes de tren” (229). En esta aclaración puede advertirse el modo en el que construye su figura de autor: no es tan sedentario como parecía, sino un viajero que intenta escribir cuanto puede, en sus viajes o al regreso de una función teatral: “Todos los que conocimos a Tito nos enteramos de que siempre tomaba apuntes, donde sea y aparentemente sobre todo tema posible” (Corral, 2013: 259). Entre la afirmación del prefacio y el testimonio de uno de sus investigadores se abre la

² Justamente, *Lo demás es silencio* es una obra precursora de *Los detectives salvajes*, en la medida en que el tema central son los escritores, sus relaciones y proyectos artísticos. Algunos críticos han señalado sus semejanzas temáticas y procedimentales a propósito del empleo de la parodia y la sátira, como Wilfrido H. Corral (2015: 29).

posibilidad de leerlo como lo ha proyectado: por un lado, se refleja a sí mismo como un escritor preocupado por su imagen pública (como se lee entre líneas a partir del relato de sus viajes y sus encuentros con amigos intelectuales) y por la difusión implícita de su poética: busca ser leído como un autor que en su vida cotidiana ofrece una serie de reflexiones sobre algún acontecimiento literario o político, pero, por otro, también se muestra como un autor que, en diversos momentos, se encuentra atrapado ante la página en blanco. El diario como escritura privada se hace público y sugiere una leve impostura, pues Monterroso no se muestra plenamente, sino de manera parcial, en la medida en que se vuelve editor de su diario y filtra una imagen de sí mismo que, aunque confiese sus debilidades, humillaciones y envidia frente a sus colegas y amigos (“Único propósito de año nuevo: Perdonar a mis colegas ser mejores escritores que yo” [2002: 359]), no es más que una figuración de escritor, tal como se autorrepresenta en la intimidad de su casa, en medio de sus lecturas, pensamientos y sentimientos. Así, el diario se convierte en un género dúctil que permite la combinación de diversos registros.

En *Héroes sin atributos*, Julio Premat analiza el concepto de *autofiguración*: se trata de la representación que un escritor hace de sí mismo. En la introducción, el crítico analiza el caso de Witold Gombrowicz, escritor polaco exiliado en Argentina y cuyo texto “más notable” (2009: 11) acaso sea el *Diario*:³ “Gombrowicz afirma querer ‘construirse’, es decir darse a conocer, darse a leer, en tanto que personaje, desde el margen absoluto que era Argentina” (11). Por supuesto, es necesario recordar que el autor polaco era

³ *Diario argentino* es una recopilación de su *Diario* publicado originalmente al español en varios volúmenes. Fue traducido por Sergio Pitol, quien —como Bolaño y Enrique Vila-Matas— profesó una gran admiración por este autor, anteriormente considerado marginal, *outsider* de las letras polacas y argentinas. Aunque Monterroso no se refiere a él, puede notarse cierta semejanza en el proyecto estético: además de encontrarse en medio de dos culturas, sin pertenecer por completo a la tierra natal ni a la adoptiva, ambos indagan en el diario para ser leídos de otro modo: “Escribo este diario sin ganas. Su insincera sinceridad me fatiga. ¿Para quién escribo? ¿Si tan sólo para mí, por qué se imprime? ¿Y si lo es para el lector, por qué finjo entonces conversar conmigo mismo? ¿Hablar con uno mismo para que lo oigan los demás? [...] La falsedad existente en el principio mismo del diario me intimida, les ruego que me disculpen... (Pero tal vez estas últimas palabras son superfluas, son ya pretensiosas)” (Gombrowicz, 2006: 17).

prácticamente desconocido en su país y que, al llegar a Argentina en un transatlántico, quedó varado a causa del estallido de la Segunda Guerra Mundial. Su estancia no fue fructífera, pues no quiso o no pudo relacionarse con los círculos intelectuales prestigiosos (como el grupo Sur de Victoria Ocampo), por lo que el diario se convirtió en un modo lateral de ser leído dentro de un campo literario cerrado: “Esta construcción [prosigue Premat] obedece a varias exigencias: justificar y pensar el proyecto, hacerse escritor reconocido, adquirir prestigio sin encontrarse dentro de un círculo literario asfixiante. Pero construirse también supone forjarse una identidad: ser polaco de otra manera [...] ser escritor de otra manera” (11). El camino que Gombrowicz encuentra es el de la escritura y publicación del diario en el que la autofiguration contribuiría al enriquecimiento de su figura de autor ajeno a los altos círculos intelectuales. Su relato del encuentro con el grupo Sur, en una cena fallida (Gombrowicz, 2006: 44-50), pone de manifiesto la construcción de un escritor que se asume —independientemente del rechazo o indiferencia con el que fue tratado por los escritores porteños— excéntrico, apartado del campo literario nacional. Al encontrarse excluido, trabaja en “la puesta en escena de una identidad atractiva, enigmática y ficticia (como los propios textos), lo que le daría una dimensión más misteriosa a lo escrito” (Premat, 2009: 12). De acuerdo con lo anterior, el concepto de *autofiguration* está estrechamente relacionado con el concepto de *personaje*, entidad dramática que, a su vez, se relaciona con el narrador en primera persona, el emisor del discurso que, en las literaturas del *yo*, produce “una figuración, un personaje, que se crea, según una afirmación repetida y lúcida, en el intersticio entre el yo biográfico y el espacio de recepción de sus textos” (Premat, 2009: 13).

Si se está de acuerdo con que “el autor es una figura inventada por la sociedad y el sujeto” (Premat, 2009: 26), también se trata de “un efecto textual” (26), del cual Jorge Luis Borges es un ejemplo clásico: el mito que se construye de sí mismo corresponde al del “escritor de la reescritura, de una originalidad hecha de repetición, tanto en la producción como en la identidad: reescribir clásicos, ser Homero o ser Shakespeare” (29). Esta cita puede relacionarse con el perfil de autor en Monterroso, no sólo por su preferencia por los clásicos, sino también porque, dentro y fuera de *La letra e*, se asume como un escritor que reescribe frecuentemente: “yo sólo corrijo”, afirma, aunque todos piensen que se trate de una broma:

Conocí a Alfredo [Bryce-Echenique] hace años en la Universidad de Windsor, Canadá, casi bajo la lluvia que nos mantuvo encerrados cinco días durante un coloquio de escritores hispanoamericanos al que asistieron figuras principales como Manuel Puig, Salvador Elizondo, Ernesto Mejía Sánchez, Vicente Leñero. Ahí Alfredo, con su ingenio habitual, le contó a un público sumamente atento cómo escribía (casi sin corregir), mientras yo deseaba que alargara lo más posible su intervención porque el siguiente era mi turno. Cuando éste llegó, a mí, paralizado por el miedo, no se me ocurrió otra cosa que decir: “Yo no escribo; yo sólo corrijo”, lo que al público, no sé por qué, le pareció gracioso y comenzó a reírse y a aplaudir, y a mí me dio la impresión de que los estudiantes y los maestros tomaban la cosa como que yo estaba diciendo que mi forma de escribir era mejor que la de Bryce y ya no pude decir nada más por miedo escénico. (2002: 249)

¿Realmente Monterroso intenta ser leído más allá de la recepción habitual de su obra? Poco importa si es verdad lo que afirma acerca de su timidez generadora de un humor involuntario, el fragmento intenta mostrar sus inseguridades como escritor. El contexto de esta entrada, ubicada sin fecha exacta en las anotaciones de 1984, es la publicación de la última novela del escritor peruano, que Monterroso no duda en elogiar en unanimidad con la crítica que ya la ha reseñado; sin embargo, también podría asomarse cierta oposición a una poética desmesurada en la que casi no se corrige, como afirma el escritor peruano. ¿Existe en este fragmento una autofiguración de autor en la cual Monterroso se encuentra de muy buen ánimo y celebra los triunfos de escritores amigos no tan cercanos?

La letra e (fragmentos de un diario) contiene la publicación de entradas escritas entre 1983 y 1985. Según Lámbarry —quien considera que esta obra es fallida en comparación con las anteriores (2019: 202)—, la operación que Monterroso ejecutó fue literaria y extraliteraria: “Para asegurarse un público mayor, antes de publicarlo en formato de libro, los textos de *La letra e...* aparecieron por entregas semanales, en el suplemento de *Sábado* del diario *Unomásuno*” (2019: 202). Después de *Movimiento perpetuo* y *La palabra mágica*, libros con los que se propuso borrar las fronteras entre los géneros, el escritor guatemalteco cultivó el diario para su publicación como una escritura diseñada para correr el telón de su proceso creativo, lecturas, opiniones literarias y políticas; *La letra e* “es un libro dedicado únicamente a la literatura”

(Lámbarry, 2019: 204). Su condición metaliteraria sugiere cómo debe ser leído, incluyendo el concepto de *autofiguración*, pues el autor arremete contra la industria cultural porque se siente obligado a formar parte de ella y a hacer concesiones al mercado (Lámbarry, 2019: 205).

Además de los géneros literarios y discursivos enumerados antes, en el diario se destaca la relación de sus viajes a España, Francia, Italia y Centroamérica; por lo general, su presencia en Barcelona se debe a compromisos editoriales; a Italia y Francia asiste, sobre todo, cuando es invitado a eventos académicos promovidos por las universidades y las instituciones culturales; con respecto a Centroamérica, las invitaciones provienen de los gobiernos de Nicaragua y Guatemala.

En uno de esos viajes, el autor aprovecha para dar a conocer un fragmento de carácter autobiográfico, que, por su naturaleza demasiado íntima, hubiera sido difícil de agregar a alguno de sus libros anteriores. Se trata de “Un paso en falso”, narración de un momento incómodo debido a que una persona no cumplió su promesa de llamar a una editora para una entrevista. A pesar de que, en la década de 1980, Monterroso ya era un autor famoso fuera de México y Guatemala, el texto refiere el encuentro desafortunado con la editora, que tarda en recibirlo y, cuando lo hace, se comporta con frialdad: “Nos recibió de pie y así permaneció hasta que a mí la timidez me hizo sentarme y ofrecerle un asiento a B. Entonces Carmen se sentó y con ademanes y gestos adecuadamente amables me indicó que ya podía yo comenzar a hablar” (2002: 243). El relato avanza con el aumento de su incomodidad; se produce una bola de nieve aumentada con la extrema seriedad de la editora; el escritor disimula su inseguridad con bromas y se dirige a ella de forma poco solemne:

[...] yo hacía bromas sobre la gran calidad de los textos y sobre la seguridad que tenía de que este libro, si lo leía con cuidado, o peor, si se descuidaba, podía cambiar su vida, y me reía y decía tonterías en forma incontenible a medida de que me iba dando cuenta, ah, querida Carmen, de que jamás habías oído mi nombre y de que la llamada previa de Hélène no se había producido nunca. Carmen, como la llamé dos veces, estaba seria, muy seria. (2002: 243)

A pesar de la humillación (o quizá por eso), Monterroso agrega esta anécdota al volumen que registra las formas en que los autores deben fomentar sus publicaciones, pero también se mantiene fiel al estilo autodenigratorio

y autoparódico, ya que se ridiculiza por llevar a cabo una acción incómoda que tampoco delega en un agente literario, porque consideraba que la obra publicada respaldaría su prestigio y aseguraría publicaciones futuras, sin intermediarios ni influencias.⁴

Al publicar sus fragmentos de diario, Monterroso logró una recepción que, supuestamente, lo mostraba en su faceta más íntima. José Miguel Oviedo es un ejemplo del giro de la recepción crítica: “Quien quiera conocer a Monterroso —el verdadero Monterroso, el que escribe su obra— necesita leer este libro. Ahora sabemos que la imagen que nos daban los libros que antes había publicado no era falsa, pero sí incompleta: *La letra e* muestra un lado que había permanecido en la sombra” (1995: 84); sin embargo, omite que el diario es una construcción ficcionalizada de su autor, consistente en colocar una máscara que simula ser el rostro. El proceso de selección, supresión y adición de los fragmentos es parte de una operación estética que va más allá de la percepción habitual que puede tenerse de un escritor en la intimidad, ya que, con el episodio de la editora de Barcelona como ejemplo, se refuerza la imagen que Monterroso se ha construido como autor de no numerosos lectores, escritor que las casas editoras no se disputan, pero que va aumentando su capital cultural conforme pasan los años y las universidades le van reconociendo, poco a poco, su trayectoria y talento.⁵

⁴ Otra lectura, menos solemne, a propósito del trato de Monterroso con el poderoso sector editorial catalán se relaciona con la autoparodia, que, años atrás, con la publicación de *Lo demás es silencio*, en 1978, se hizo patente. En esta novela, el subgénero de la autoparodia permite una autodenigración en la que no sólo Eduardo Torres, personaje ficcional creado por Monterroso, sino también éste, son ridiculizados de manera especular cuando se comentan sus obras. La obra de Torres es un reflejo autoparódico de la de Monterroso, incluyendo su supuesta ingenuidad provinciana.

⁵ En su autobiografía *Los buscadores de oro*, publicada por primera vez en 1993, mantiene firme su imagen de escritor no masivo, como queda de manifiesto al inicio de una conferencia pronunciada en una universidad italiana: “cuando ese momento llega, y como ya había supuesto que ocurriría, el pánico se apodera de mí, tengo la boca seca y un intenso dolor en la espalda, y sólo mediante un gran esfuerzo de voluntad consigo comenzar diciendo: ‘Como a pesar de lo dicho por el profesor Melis es muy probable que ustedes no sepan quién les va a hablar, empezaré por reconocer que soy un autor desconocido, o tal vez con más exactitud, un autor ignorado’” (1993: 11). La última frase, que remite al joven escritor “innorado” de “Leopoldo (sus trabajos)” (1999: 82) —y confirma que el personaje también puede asociarse con el autor y ser un alter ego, como ocurre con Eduardo Torres en *Lo demás es silencio*—, vuelve al motivo del escritor desconocido cuya experiencia con la editora Carmen fue desastrosa.

Tanto en *La letra e* como en *Los buscadores de oro* puede notarse que su obra va en camino a la consolidación y el reconocimiento internacional. Él mismo, a pesar de su timidez, revela información sobre una recepción cada vez más constante que se acompaña de reconocimientos. Así, mantiene su imagen de escritor centroamericano en proceso permanente de construcción, con una posición política de izquierda abierta a partir de 1987. De su postura moderada como figura pública y escritor en el campo político y su ausente expresión ante los problemas cotidianos de México,⁶ es visible cómo aquella cambia cuando se involucra en los problemas de Guatemala y Nicaragua:⁷ leer su diario permite que los lectores confirmen su imagen de escritor de izquierda. En la década de 1980 es mucho más directo y activo: visita Cuba, Nicaragua y Guatemala como jurado en concursos literarios y se pronuncia abiertamente en contra de la intervención estadounidense en América Latina. Como el caso de Gombrowicz, quien nunca renuncia a su nacionalidad polaca a pesar de haber vivido varias décadas en Argentina, Monterroso no renuncia a su nacionalidad guatemalteca ni acepta naturalizarse como mexicano: “Para imitar verdaderamente a Europa sólo *nos* faltan en Centroamérica las guerras religiosas, los odios raciales” (2002: 379; énfasis mío).

Un aspecto señalado por algunos investigadores que han estudiado *La letra e* es el político (Sánchez Carbó, 2015: 159-181; Lámbarry, 2019: 205-207), que en sus obras anteriores no había emergido de manera explícita —a excepción de “Primera dama”, “El eclipse” y “Míster Taylor” de *Obras completas (y otros cuentos)*—; en otros momentos, el escritor guatemalteco llegó a sugerir una mirada escéptica y nihilista sobre la función social de la literatura.⁸ El diario le permite exponer sus puntos de vista sobre su zona geográfica natal,

⁶ “Sobre la situación política de México durante las décadas de 1960, 1970 y 1980 o ante movimientos como el estudiantil o el zapatista, Monterroso prefirió mantenerse al margen sin participar o expresar públicamente su opinión” (Sánchez Carbó, 2015: 161).

⁷ En otra investigación, Alejandro Lámbarry explica su nulo activismo a favor de las causas sociales en México y sus intervenciones directas en los problemas centroamericanos: “no se interesó en el movimiento estudiantil porque México se convirtió en un espacio desde el cuál se podía intervenir en la política de otros países, y a su vez, un espacio exclusivamente literario” (2014: 537).

⁸ “Es un producto social y a veces pretende tener un fin político; pero debemos partir del hecho de que la literatura en sí misma no tiene ninguna utilidad, ni mucho menos sirve para transformar nada” (Monterroso, 1989: 37).

devastada por la desigualdad mundial y las intervenciones estadounidenses, como señala en diversas entradas. En este caso, me interesan aquellas dedicadas a sus viajes a Managua, para revisarlas a la luz de su autofiguración y de su ficcionalización en la novela de Bolaño.

En la entrada “Nueva Nicaragua”, documenta la invitación a asistir a un encuentro de escritores y editores para celebrar el centésimo título de la editorial Nueva Nicaragua, creada al inicio del nuevo régimen revolucionario (2002: 308-309). Esta nota cumple, principalmente, una función referencial: Monterroso informa a sus lectores que asistirá a tal encuentro mediante la transcripción del telegrama (otro género discursivo visible en el diario) de Sergio Ramírez, lo que de inmediato los contextualiza, pues permite la ubicación de este escritor con la causa sandinista. Después de varias entradas que abarcan otros temas, Monterroso describe el vuelo a Managua; se trata de su primera nota de viaje que refiere las horas de vuelo en un ambiente festivo:

En el avión, muy formal, delante de mí, de B. y de Eric Nepomuceno, Ernesto Mejía Sánchez escribe su “Oda a la azafata”, cuyo progreso me lee y me deja ver de vez en cuando. En otro momento vuelve el rostro hacia mí, y en voz suficientemente alta me dice estos versos del poeta potosino Juan de Alba, que según él cita Manuel Calvillo y le gustaba oír a Pablo Neruda:

La antigua juventud gongorinera
tornado se nos ha nerudataria

que retengo en la memoria y anoto después, con ánimo de ponerlos aquí.
(2002: 319)

Lo cotidiano se instala en el proceso de escritura y refleja el *work in progress*. La entrada continúa con el relato del aterrizaje y adquiere un tono menos lúdico cuando Monterroso señala que están pasando encima de Guatemala; en ese instante, rememora el sacrificio de las víctimas de las dictaduras y las políticas económicas internacionales:

Abajo, en las montañas, en las ciudades y en las aldeas, nuestros amigos en lucha, nuestros muertos; un día más en sus vidas y en sus muertes por una causa que tampoco es la de los norteamericanos y eso dice ciertamente qué causa es ésta: la causa popular, la de la poeta Alaíde Foppa, torturada, muerta y

desaparecida; la de sus hijos, muertos en combate; la de los arrasados indígenas mayas y su *Popol Vuh* depositados por siglos en sus mentes. (2002: 319-320)

El recuerdo de las víctimas centroamericanas se completa con otro momento: la recepción en el Aeropuerto Augusto César Sandino, donde Monterroso saluda a amigos y conocidos en medio de un clima de fraternidad que no logra ser referido con detalles porque el autor no atina a registrar los encuentros a causa de las emociones que lo invaden. Surge, así, otro momento de autofiguración en el que el autor se muestra incapaz de expresar lo que ve, siente y piensa:

[...] y me propondría llevar de ahora en adelante un registro de encuentros y de cosas vistas, pero sé que ese intento es inútil y desde aquí todo empieza a acumularse, observaciones, sensaciones; y es sólo días después cuando puedo escribir estas casi no líneas entre un exceso de impresiones que tercamente se toman su tiempo para ocupar su lugar dentro de mis moldes mentales. (2002: 320)

En *La letra e*, la experiencia del viaje a Nicaragua refleja, por un lado, la simpatía de Monterroso por los movimientos revolucionarios en Cuba y Centroamérica; por otro, sugiere, en el momento de la escritura, la imposibilidad de expresar todo lo que observa, siente y piensa. Se revela, de este modo, la visión pesimista al no poder abarcar todo en la escritura, pero queda un testimonio mínimo de su labor literaria.

Después de otras entradas breves, en la nota “Managua”, redactada en México, Monterroso comparte un recuerdo: dos años antes, en 1982, Bárbara Jacobs y él habían convivido con Carol Dunlop, Julio Cortázar y Josefina y Tomás Borge (2002: 321). La fraternidad de estos escritores y activistas enmarca ese momento en el que Monterroso no se atreve a hablar de política porque se considera inferior a Borge, verdadero revolucionario: “llama la atención su reunión con Tomás Borge, uno de los fundadores del FSLN. Con una estimable y poco común honestidad intelectual, Monterroso confiesa sentirse más a gusto hablando de literatura con el Borge escritor que de historia o política” (Sánchez Carbó, 2015: 167).

La entrada autobiográfica también es una despedida de Dunlop, fallecida ese año: “Y allí nos despedimos de Carol, sin saberlo para siempre, en casa

de los Flakoll, admirando juntos las fotografías originales de lo que más tarde sería su libro *Llenos de niños los árboles* (con texto también suyo), que Cortázar nos mostró más tarde en su casa, en París, ya Carol muerta y Julio llamado a morir menos de dos meses después” (2002: 322). En las líneas finales del texto, Monterroso salta a un recuerdo mucho más grato, casi trivial, pero festivo, cuando Jacobs le pide al “tío Julio” que les compre un helado “y él nos lo compró con su caballerosidad, ceremoniosa a pesar de todo” (2002: 322).

Aunque la intencionalidad del autor se refleja en la confirmación de su ideología de izquierda y sus visitas de apoyo a Guatemala y Nicaragua cuando estos países enfrentaban severos problemas nacionales e internacionales, en esta escritura privada —calculada para su publicación— se atenúa lo que estaba ocurriendo ante el bloqueo económico impuesto por Estados Unidos y el hambre de la población:

La constitución del gobierno posrevolucionario en Nicaragua se había realizado por medio de una coalición entre partidos de derecha e izquierda extremas. Aquello era una bomba de tiempo a estallar. Nada vemos de esto en Monterroso. El viaje a ese país permanece bajo un halo de lirismo cuya imagen conclusiva es la invitación espontánea y súbita de Cortázar a comprarles a todos un helado. (Lámbarry, 2019: 213)

Pareciera que Monterroso da un paso adelante cuando en su diario, concebido desde un inicio para su publicación, trata temas geopolíticos de su más alto interés, pero da un paso atrás cuando cae en una especie de trivialización de su presencia y la del resto de los invitados y participantes. Esta contradicción también es percibida por su amiga Fabienne Bradu, otra asistente al encuentro:

Había incertidumbre, miedo y mucha pobreza; ellos, invitados especiales, ocuparon las habitaciones del mejor hotel de la ciudad. No advirtieron la paradoja, no quisieron verla. Fabienne se lo sugirió a Monterroso, quien la increpó por sus diferencias ideológicas: liberal conservadora la de ella, revolucionaria socialista la suya. Bradu colaboraba para la revista *Vuelta*: su ideología era, realmente, más moderada. Pero fuera lo que fuere, ellos habían comido como reyes en un hotel de lujo y el pueblo sufría de hambre en las calles. (Lámbarry, 2019: 215)

La segunda entrada que lleva por título “Managua” es la antepenúltima de lo que podríamos llamar la serie de Nicaragua. Registra el encuentro del autor con José Coronel Urtecho. Escrita en clave autobiográfica, también es un modelo de digresión en un texto de no más de una página; con su interlocutor, Monterroso se detiene en la evocación de ríos y lagos nicaragüenses para pasar sin transición a una referencia erudita y política: la de Ralph Waldo Emerson (citado anteriormente en las entradas de su estancia en Managua), autor estadounidense leído y admirado por Borges y Monterroso, y quien señala las amenazas que se ciernen desde su país sobre las naciones latinoamericanas (2002: 324). A diferencia de su maestro indirecto Borges, el autor de *Lo demás es silencio* retoma a Emerson, no por el valor estético de su prosa, sino por su agudeza al vislumbrar el poder que el gobierno de Estados Unidos acumularía a partir del siglo XIX. Los reproches en vida a Monterroso sobre la supuesta falta de compromiso social en su obra — “[...] en cierta ocasión una señorita me preguntó, para un periódico, si en lo que escribo hay algún mensaje. Yo le contesté que sí, que en todo lo que escribo hago llamados a la rebelión y a la revolución, pero desgraciadamente en una forma tan sutil que por lo general mis lectores se vuelven reaccionarios” (1989: 26)—, se desdibujan cuando señala los actos de injusticia contra los pueblos centroamericanos.

Finalmente, se registra una última reflexión dedicada a Managua en la entrada “Manatías en México”. Se trata de un fragmento de mayor extensión dividido en tres partes. Monterroso evoca a sus amigos centroamericanos y mexicanos. En la segunda sección, “Una historia de infamia”, recuerda una visita anterior, hacia 1979, en los comienzos del nuevo régimen político. Su pretexto: la condición de pobreza intelectual que dejó a su paso la dictadura de Somoza; su verdadera obsesión: los libros perdidos de las bibliotecas. Al visitar a su amigo Lizandro Chávez Alfaro en la Biblioteca Nacional de Nicaragua, lo encuentra en medio de una ardua y dolorosa labor,

[ocupado en] la restauración de varios tomos sueltos de viejas enciclopedias inservibles, un volumen de la antigua *Anatomía* de Testut, ‘el Testut’ que los estudiantes hispanoamericanos de medicina memorizaban en París a principios de siglo antes de convertirse en novelistas o poetas; números sueltos de la revista *Selecciones del Reader’s Digest* y cosas por el estilo, única herencia de la familia Somoza a la cultura de su país.

Me aparté un momento y lloré. (2002: 360)

El efecto de comicidad que el fragmento despertaría en los lectores se confunde con la sensación de tristeza asumida a través de la descripción, lo que se prolonga en el siguiente párrafo, cuando Monterroso aconseja a su amigo quemar lo que queda: “[éste] pensó que yo bromeaba y continuó su labor redentora con una sonrisa y sin duda con la idea de que cualquier libro, cualquiera, en el estado en que esté, es un tesoro que hay que preservar” (2002: 360). Al final, señala que ha intervenido, junto a otros amigos, para que diversas editoriales donen ejemplares de los libros recién publicados.

Con lo anterior, podemos sugerir que la forma en que Monterroso construye su figura de autor se basa en la exposición de sus ideas políticas de izquierda, en su búsqueda de reconocimiento en una industria cultural que funciona mediante recomendaciones, proselitismo de amistades y toma de decisiones que no afecten el capital económico de las editoriales, y en su intento de ser leído no únicamente como humorista e ironista, sino como un escéptico que, sin embargo, guarda cierta esperanza en el progreso social. A través de las páginas de su diario, crea una imagen de escritor tímido, humilde, envidioso, comprometido con la izquierda, amigo de escritores, intelectuales, hombres de acción revolucionaria y, ante todo, de los libros y la literatura.

Una visión lateral, pero aguda y privilegiada por el lugar que ocupa al observar sin intervenir directamente en lo que mira, es la de Bárbara Jacobs, quien ofrece su perspectiva de la visita a Nicaragua en el mismo viaje referido en *La letra e*. En dos breves ensayos, la novelista documenta el modo en que “Tito” vive el encuentro con viejos amigos, mencionados únicamente por su nombre de pila, sin la necesidad de colocar el apellido prestigioso que confirme la identidad ni caer en la presunción de decir que ella y su esposo se codean con las celebridades latinoamericanas, mencionadas por Monterroso en su diario. Jacobs, simplemente, captura ese momento —a diferencia de aquél, que se encontró incapaz de hacerlo— y lo expresa de manera íntima, casi privada, porque sólo le pertenece a ella, en el momento del nuevo ascenso de la esperanza revolucionaria en América Latina y el modo en que cada uno vivía y participaba de momentos históricos y, al mismo tiempo, personales, en la amistad y la solidaridad: “Entre José y Carlos y el pediatra poeta y tantos poetas y cuentistas y novelistas veo a Tito tan contento que otra vez aquí van rodando estas lágrimas debajo de este sombrero de palma, tan especial para mí” (Jacobs, 1997: 98).

El cambio de perspectiva también puede funcionar como un modo ante el cual Monterroso construye una imagen de sí mismo en la que ha seleccionado aquellos momentos en que no es suficientemente comprendido en sus palabras e intenciones, pero esta postura se convierte en una impostura de escritor cuando, al quejarse de que no puede expresarse como realmente quisiera, ya está logrando transmitir un sentimiento: el anhelo de ser oído y leído como desea, lo que además se complementa con la mirada de Jacobs.

El diario no busca únicamente mostrar al escritor en su intimidad y vida cotidiana: su autofiguración también se encuentra en lo que no publicó, como confirma Lámbarry en su consulta de los archivos personales del autor en Princeton y Oviedo. Lámbarry identifica aquellos fragmentos que Monterroso omitió porque lo exponían demasiado y hacían evidente el autoelogio y la falsa modestia que (re)presentaba en público:

Entre los textos que Monterroso eliminó para su publicación final de *La letra e...* está el titulado “Números”. Se trata de un diálogo imaginario con su amigo Rubén Bonifaz Nuño en el que se plantean preguntas como: ¿te has divorciado?, ¿te has vuelto a casar? ¿Bebes? Las preguntas no se desarrollaron, y en una segunda versión, cambiaron por otras serias, solemnes, tediosas: ¿Has publicado libros? ¿Tus libros se reeditan? Al final ninguno de los textos fue incluido en el libro, pero el cambio de preguntas es significativo; la intención de Monterroso fue promover su libro y a sí mismo como escritor sin indagar en su lado oscuro. Otro pasaje que no pasó el filtro final fue el titulado “*Currículum Vitae*”. En las antípodas de las *Confesiones* de Rousseau y Agustín de Hipona, Monterroso se cuidó en este texto de cualquier revelación personal y de caer en el autoelogio. (2019: 206)

Para terminar esta primera sección, también debe tomarse en cuenta la autofiguración de Monterroso como lector: éste comenta sus hallazgos, asociaciones de lectura e interpretaciones de sus obras favoritas y las de sus amigos. Son numerosas las entradas que dan testimonio de su lectura de los clásicos —como aquélla en la que abre su libro y lo dedica a la obra de Kafka o aquélla en la que establece asociaciones entre la literatura infantil y clásicos como *Los viajes de Gulliver*— y la de sus contemporáneos, como Eduardo Lizalde, Susan Sontag —a quien refuta su teoría de la interpretación (2002: 262)—, José Donoso y su *Historia personal del boom* —de quien se desmarca

de inmediato, no en la amistad, sino en los proyectos literarios—; también se altera con “la cantidad de tonterías” (2002: 333) que dice Vladimir Nabokov sobre el *Quijote* o comenta entusiasmado la edición crítica de *Rayuela* preparada por Ana María Barrenechea; esta serie no debe ser confundida con la de sus retratos, dedicados también a sus contemporáneos, pero en donde asoman ciertos momentos autobiográficos junto a Rubén Bonifaz Nuño, Claribel Alegría, Ninfa Santos, Juan Rulfo, Cortázar, etcétera, que dan testimonio de su vocación crítica (en la que se unen sus venas de escritor y lector por igual) y pone en evidencia la vocación casi predominante de lector sobre la vocación de escritor: “Lo cierto es que Monterroso dedicaba muchas horas del día a la lectura, lo que le ha servido de pretexto para justificar, en broma también, su obra relativamente poco voluminosa [...] En muchos de sus textos Monterroso reflexiona sobre el acto de leer y sus implicaciones” (Van Hecke, 2010: 96).

Por su parte, Elena Liverani ubica a Monterroso como un lector más preocupado por los libros que se encuentra leyendo, que ha leído o releído, que por su labor de escritor: “en *La letra e* destaca un procedimiento estilístico particular: sólo al final de cada fragmento el autor nos da a conocer cuál ha sido el *input* inicial de sus consideraciones que muy a menudo resulta ser una lectura” (1999: 69). Lo que An Van Hecke señala como una constante central en la poética de Monterroso se pone en evidencia en *La letra e*, porque nuestro escritor muestra los entretelones de su labor literaria, cuya base principal es la lectura y relectura de los clásicos. De este modo, cada entrada de *La letra e* es una parte explícitamente figurativa —y autoficcional— del dibujo que Monterroso construyó en la totalidad de su proyecto literario; se diferencia del resto debido a su autorretrato de escritor.

AUTOFIGURACIONES II. FICCIÓN DE AUTOR: MONTERROSO EN LOS DETECTIVES SALVAJES

Los detectives salvajes pertenece a la constelación de novelas de una tradición literaria en la que, siguiendo el concepto de *expresión de la irrealidad* acuñado por Ana María Barrenechea sobre los cuentos de Jorge Luis Borges (1957: 54-72), la ficción se hace pasar por verdadera, se presume como recuperación de hechos históricos. En cuentos como “El acercamiento a Almotásim”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” o “El Aleph”, el autor también es narrador y personaje; se ficcionaliza a sí mismo para confundir a los lectores al atribuir libros

apócrifos a autores reales o construir figuras de autor inexistentes. Borges propuso una poética que produjo un cambio en el género fantástico, pero también en otras obras ajenas al género, más “realistas” en oposición a aquél, en las que se inventan autores y obras inexistentes que producen vértigo en el lector.⁹ *Lo demás es silencio* y *Los detectives...* se encuentran en esta órbita cuya poética de renovación literaria altera las nociones de *realidad* y *ficción*: “Monterroso es un eslabón fundamental en la cadena de autores que erosionan los tipos y estilos que definen la escritura latinoamericana, ubicado como paso necesario entre el trabajo de Borges y el de Bolaño” (Sánchez Prado, 2013: 129). Juan Antonio Masoliver Ródenas también establece la misma genealogía literaria: “las novelas de Bolaño están concebidas fragmentariamente, como una feliz acumulación de escenas —dentro de una tradición inaugurada por Cervantes y que comparte con *Rayuela* de Cortázar y *Lo demás es silencio* de Monterroso” (2008: 305-306). Por su parte, Wilfrido H. Corral señala la presencia intertextual invisible de Monterroso en *La literatura nazi en América* y *Los detectives salvajes*, así como el texto fundamental para establecer tal genealogía: *Lo demás es silencio*, la biografía imaginaria sobre Eduardo Torres (Corral, 2011: 248) y de la cual Bolaño se ha apoyado para crear la máquina ofensiva que dinamite el campo cultural mexicano.

Los detectives... es prolífica en cuanto a la aparición de escritores, intelectuales, artistas plásticos y críticos literarios, cuyos nombres han sido modificados dentro de un proceso lúdico e irónico a propósito del modo en que Bolaño los retrata y ficcionaliza, de acuerdo con su programa de demolición de las escuelas literarias dominantes. Algunos nombres, como el de Octavio Paz o el de Carlos Monsiváis, se mantienen intactos; otros han sido deformados

⁹ Son numerosas las anécdotas en las que un lector (Adolfo Bioy Casares con “El acercamiento a Almotásim” en la revista *Sur*; un bibliotecario que cree firmemente que Roberto Arlt escribió el cuento “Luba” y lo clasifica bajo su nombre en la biblioteca de una universidad estadounidense) confunde la realidad con la ficción y le otorga vida real (aunque solamente en su imaginación) a un personaje ficcional. En el caso de los efectos producidos por la lectura de la obra de Bolaño, Corral documenta el error de la crítica Amaia Gabantxo, quien cede ante el triunfo de la ficción cuando, en su lectura de *2666*, confunde al periodista Sergio González Rodríguez con su trasunto: “en base a una búsqueda en la red mundial, y sin confirmación de sus redactores, asevera que dos años después de publicado su *Huesos en el desierto* (2002), González Rodríguez ‘murió de las heridas a la cabeza que sufrió en un ataque’, [...] ocasionado por haber escrito sobre los crímenes de Ciudad Juárez (‘Santa Teresa’ en *2666*, y uno de los hilos en torno a los cuales se teje)” (Corral, 2011: 70-71).

mínimamente, como el de José de la Colina, quien en la novela es identificado como José “Zopilote” Colina. En todo caso, lo que se refuerza es la confusión entre ficción y realidad —la *expresión de la irrealidad* según Barrenechea—, en cuya trampa pueden caer los lectores al creer que todo lo que se narra en la novela realmente sucedió.

Para que el efecto de ridiculización y la función satírica tengan lugar en la novela, Bolaño se remite a una representación de la realidad identificable para los lectores, especialmente para los habitantes de la Ciudad de México: “la ubicación no determina si lo narrado es efectivo, pero si la obra proyecta un conocimiento verosímil del lugar, como es el caso con Bolaño, puede enaltecer enormemente el placer de los lectores” (Corral, 2011: 180). Esta ubicación espacial y temporal permite el pacto de lectura en el que se asoman rasgos autobiográficos y diversos procedimientos autoficcionales en *Los detectives...* y con los cuales se asegura ese proceso de identificación de diversos autores de la cultura mexicana que, al ser ficcionalizados, adquieren una pátina de tal verosimilitud que lleva a la suposición de que así ocurrieron, efectivamente, los sucesos.

Corral considera que Bolaño es un “apóstata en la literatura mundial” (2011: 157), pero, más allá del lugar del escritor chileno en la recepción fuera del campo literario latinoamericano, en novelas como *Los detectives...* y cuentos como “El gaucho insufrible” persiste una función desacralizadora de las figuras literarias. La teórica Linda Hutcheon estudia el modo en el que la sátira, la parodia y la ironía forman un conjunto de *ethos* que desarticula el sentido literal del discurso literario. Cuando se refiere concretamente a la sátira, señala que ésta se distingue del discurso despectivo y desdeñoso porque su intención es “corregir los vicios” (1992: 181) descritos en la obra y hace énfasis en la intencionalidad del escritor satírico cuya obra hace un señalamiento social dirigido a las instituciones. En el caso de las fábulas y la novela de Monterroso, así como en el de *Los detectives salvajes*, el ataque se dirige a los escritores, sus asociaciones y dependencias gubernamentales.¹⁰

¹⁰ Sin duda, uno de los estudios literarios capitales dedicados a la obra de Monterroso es *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, de Francisca Noguero. En ese volumen, la autora analiza con profundidad el género satírico en la obra monterrosiana, cuyo blanco principal es, por supuesto, la especie humana. Noguero documenta cómo, en *La letra e*, el autor guatemalteco

En el fragmento en el que el personaje Pancracio Montesol aparece como trasunto de Augusto Monterroso, la función satírica apunta su crítica a la izquierda latinoamericana, representada por los poetas campesinos mexicanos y los funcionarios nicaragüenses. Esta figuración de un autor construida desde la mirada de un personaje ficcional se relaciona con otras representaciones imaginarias que la analizan. De este modo, si la figura de Borges se incorpora como personaje literario en diversos cuentos, novelas e historietas, lo mismo ocurre con la figura de Monterroso, gran lector de Borges y del que retoma una gran cantidad de procedimientos literarios que contribuyen a la confusión entre ficción y realidad.¹¹

asocia a los seres humanos con las tonterías sin sentido que cometen frecuentemente (1995: 63-64); la crítica española también se detiene en aquellos textos de *La oveja negra y demás fábulas* y *Obras completas (y otros cuentos)* que producen un ataque dirigido a las instituciones espirituales (Iglesia y religión) y el plano social (la clase política, los extranjeros y su proyecto colonizador y explotador (65-78). Para los propósitos del presente artículo, es necesario señalar que la investigadora española también toma en cuenta la figura del intelectual: “La sátira de Monterroso [...] también se concentra en los falsos valores que rigen el mundo de la cultura, bien conocido por el escritor ya que en él ha transcurrido la mayor parte de su existencia. Aunque denuncia la falsedad del medio literario desde su primer libro, atiende este aspecto de forma especial en los últimos textos (*Lo demás es silencio*, *La palabra mágica*, *La letra e*), donde reflexiona acerca de la literatura y de su proyección en la existencia del individuo” (121).

¹¹ En la cuarta de forros de *Bolaño traducido* de Corral, los editores atribuyen la información del volumen a Pancracio Montesol. Aunque esta operación editorial también puede ser leída como una operación artística, incluso a pesar de que no fue ejecutada por Corral, se puede poner en relación, nuevamente, con *Lo demás es silencio*: como bien refiere Noguero, en la cuarta de forros de la novela de Monterroso, la información que el Lic. Efrén Figueredo proporciona, a propósito de la relación de amistad entre Monterroso y Torres, produce sospechas sobre su existencia empírica. Noguero sugiere que “este testimonio mezcla realidad y ficción” (1995: 164), ya que esta información es en realidad un nuevo momento creativo de Monterroso, quien inventa a un personaje secundario para darle verosimilitud a Torres, pues la contraportada excede el marco narrativo convencional (el texto) para invadir el espacio externo (el paratexto), dominio absoluto de los editores.

Como ocurre con dos textos antecesores, “Leopoldo (sus trabajos)”¹² y *Lo demás es silencio*¹³, en *Los detectives...* la figura del escritor es deformada mediante su ridiculización, se trata de una poética satírica y cómica sobre la visita de una delegación mexicana a Managua en la cual el objetivo verdadero del ataque no es Ulises Lima, quien se pierde en la nación centroamericana, ni Monterroso —oculto bajo su representación ficcional en Montesol—, sino los poetas campesinos, representantes de un proyecto revolucionario masculino y en el que hasta la marca y el origen de los cigarrillos que *consumen* son garantía de virilidad y coraje. En la obra de Bolaño, se reafirma el proyecto antiolemne de la literatura hispanoamericana:

Si hay algo que caracteriza el humor de esta novela es la desacralización que propone de algunas de sus actividades más solemnes y de los personajes más sagrados de la institucionalidad cultural mexicana. Vista en bandos (los que no quieren nada con Octavio Paz y sus partidarios), la cultura es un asunto de membresías y partidismos. De este modo, Bolaño encaja dentro del molde del escritor satírico: posee un humor iconoclasta y sutil pero de feroces discrepancias, además de un saludable espíritu controversial. (Trelles, 2005: 146)

La novela se compone de tres partes: la primera (“Mexicanos perdidos en México [1975]”) y la tercera (“Los desiertos de Sonora” [1976]”) están narradas desde la perspectiva de Juan García Madero, joven poeta recién ingresado a las filas del grupo de vanguardia del realvisceralismo. El género discursivo dominante es el diario, registro fundamental porque sugiere la focalización

¹² Lámbarry, Ramírez y Palma afirman que *Obras completas (y otros cuentos)* es “una parodia a una práctica de consagración canónica” (2015: 11). De este modo, la obra “compila cuentos de sátira política [...], sátira social, cuentos sobre el acto de creación, la labor del crítico e intelectual, [...]” (12), etcétera. En “Leopoldo...”, el ataque va dirigido a un joven aspirante a escritor preocupado por su futura imagen de autor publicado.

¹³ Dos décadas antes de *Los detectives salvajes*, *Lo demás es silencio* produjo una serie de estragos en el campo literario mexicano: “los pre-textos que se convertirían en la metanovela apócrifa de Tito ocasionaron reacciones entre algunos intelectuales que se dieron por aludidos, y se arriesga poco en suponer que cuando se publicó el texto definitivo otros se creyeron esbozados, renuencias que no hicieron otra cosa que confirmar la inflación de ego e inseguridad que Tito quería revelar en ese mundillo” (Corral, 2015: 23). En otra página de este estudio, Corral señala que la única novela de Monterroso es “precursora de varias metaficciones y autobiograficciones actuales” (32).

de los acontecimientos principales que giran alrededor de Arturo Belano (*alter ego* del escritor chileno) y Ulises Lima (trasunto de Mario Santiago). La segunda parte, de una extensión desmesurada en comparación con las otras, recoge los testimonios de las personas que tuvieron contacto con Belano y Lima entre las décadas de 1970 y 1990; se trata de la búsqueda de ambos poetas, quienes, a su vez, seguían las pistas de Cesárea Tinajero (trasunto de Concha Urquiza), poeta del grupo realvisceralista que un día abandonó sus proyectos y huyó a Sonora.

Desde el principio de la primera parte de la novela se advierte el proceso de ficcionalización con los personajes mencionados, pero también con los escritores plenamente identificados en el campo cultural mexicano, sobre todo en el caso de Paz; sin embargo, no debe dejar de reconocerse que, por más ajustes que la crítica literaria intentó para identificar a los autores reales, la ficcionalización reivindica el mundo de lo imaginario por encima de la tendencia a buscar la verdad o “lo que realmente ocurrió”; los sucesos narrados no deben tomarse al pie de la letra. *Los detectives...* reconstruye y altera simultáneamente un pasado irrestituible en el que sólo queda la evocación y la re-creación. Así, la novela se lee no sólo como representación, sino como invención, como parte de la tradición literaria en la que Macedonio Fernández, Borges, Leopoldo Marechal —de cuya novela *Adán Buenosayres* Bolaño tomó el apellido Pereda para su personaje de “El gaucho insufrible”, ya que el escritor argentino re-crea las andanzas del grupo martinfierrista en Buenos Aires, y en donde Borges se refleja en la figura de Luis Pereda, fácil de identificar por su aspecto físico y su criollismo galopante de los años veinte—, Monterroso con *Lo demás es silencio*, Ricardo Piglia y su *nouvelle Nombre falso* (1975), Enrique Serna y su novela negra *El miedo a los animales* (1995) —en la que también se ridiculiza a los grupos intelectuales mexicanos—, Enrique Vila-Matas y su *Bartleby y compañía* (2000) y Valeria Luiselli con *Los ingravidos* (2011), su novela sobre la estancia de Gilberto Owen en los Estados Unidos, alteran la representación mimética de la realidad.

Antes de su aparición como Pancracio Montesol en la novela de Bolaño, Monterroso fue personaje ficcional en *Bartleby y compañía*: de acuerdo con el narrador anónimo, autor de un enorme conjunto de notas al pie de página de un texto invisible, el escritor guatemalteco tenía una enorme tendencia a ser uno de los grandes representantes de la literatura del *no* —o sea a abandonar la escritura para siempre—, pero se conformó con escribir lo menos posible.

En su evocación, el narrador lo relaciona con Juan Rulfo, pues ambos fueron burócratas y empleados de oficina, otro rasgo de los bartlebys:

Y luego me da por recordar una historia de copistas en México: la de Juan Rulfo y Augusto Monterroso, que durante años fueron escribientes en una tenebrosa oficina en la que, según mis noticias, se comportaban siempre como puros bartlebys, le tenían miedo al jefe porque éste tenía la manía de estrechar la mano de sus empleados cada día al terminar la jornada. Rulfo y Monterroso, copistas en Ciudad de México, se escondían muchas veces detrás de una columna porque pensaban que el jefe no quería despedirse sino *despedirles* para siempre. (Vila-Matas, 2005: 15-16)¹⁴

En el proceso de ficcionalización de Monterroso en *Bartleby y compañía*, Vila-Matas parte de un dato biográfico para crear una escena lúdica en la que Rulfo y el autor de *La oveja negra y demás fábulas* se ocultan para no ser despedidos. Así, construye dos figuraciones de autor en las que no solamente los coloca en el grupo de los escritores del *no* porque renuncian o intentan renunciar a escribir, sino porque su conducta dispara diversas lecturas de su obra: sobre Rulfo, cita y, prácticamente, transcribe “El Zorro es más sabio”, la fábula que Monterroso escribe a propósito del autor de *El llano en llamas* como un modo metatextual de señalar su negativa a seguir escribiendo y publicando.

Dejando de lado la forma diarística de las partes primera y tercera, en donde domina la voz de García Madero, la segunda parte de *Los detectives...* está narrada a partir del género discursivo del testimonio, ya que se recaban

¹⁴ Junto a Monterroso, Pitó y Bolaño, el escritor catalán ubica su poética en las antípodas de los escritores del Boom; algunos procedimientos que aquéllos comparten son las múltiples referencias intertextuales y la autoficción. Durante la conmemoración del centenario de Monterroso, Vila-Matas recurre nuevamente a la ficcionalización de aquél para establecer nuevas relaciones intertextuales —ahora a partir del cuento “La cena” de Monterroso, en donde también aparece Franz Kafka como personaje— (2021: 36-37) y asociarlo con Rulfo: “en un iluminado restaurante barcelonés pensado para las conversaciones más animadas, Monterroso invocó de pronto el nombre de Rulfo y se hizo el silencio [...] No, no habló Monterroso como en *Pedro Páramo*, habló por él mismo y empezó por recuperar de su memoria recuerdos de la presencia, normalmente fantasmal, de Rulfo en Barcelona” (38). A su vez, Vila-Matas es ficcionalizado en el cuento “De cuando Enrique conquistó Asjabad y cómo la perdió” de Sergio Pitó (2006: 196-220).

las entrevistas que una persona anónima y silenciosa sostiene con la gente que conoció a Belano y Lima, quienes han desaparecido de la Ciudad de México.

En ese enorme conjunto, la aparición del trasunto de Monterroso se produce en segundo grado, en el fragmento dedicado a la entrevista con Hugo Montero, funcionario de la Secretaría de Educación Pública del gobierno mexicano. La entrevista tiene lugar en mayo de 1982. Montero habla mientras bebe una cerveza en la cantina La Mala Senda —cuyo nombre también sugiere el presente del personaje, desempleado y alcoholizado por culpa de Lima— y rememora el viaje que le costó el empleo. En la búsqueda de Ulises, cuya temporal desaparición física también sugiere la desaparición definitiva del movimiento realvisceralista, aparece, fugazmente, la figura de Monterroso.

Montero contextualiza: la delegación mexicana que viaja como apoyo a la revolución sandinista está presidida por “el poeta Álamo” (Bolaño, 2010: 331)¹⁵ y el ideólogo del movimiento de los poetas campesinos, Julio Labarca, a quien Álamo le reporta directamente. Desde el principio, el narrador presiente que, con la invitación a Lima, el viaje será un desastre. Efectivamente, a los pocos días, éste desaparece de las mesas de trabajo y celebraciones nocturnas. En medio de la preocupación, Hugo se refugia en el bar del hotel; ahí se encuentra con el escritor Pancracio Montesol, nombre de pila que remite a la cultura griega —de la que el autor verdadero, Monterroso, fue un gran lector— y cuya etimología es “todo poderoso”, lo que no deja de darle a este nombre un toque cómico: “aunque era guatemalteco venía con la delegación mexicana entre otras razones porque no existía ninguna delegación guatemalteca y porque vivía en México desde hacía por lo menos treinta años” (2010: 335). El tono de Montero es irónico desde el inicio de su intervención, como se sugiere en la aclaración de que no hay ninguna delegación guatemalteca. Este tono menor, cuyo registro oral es coloquial y se encuentra condicionado por la conversación en La Mala Senda, dibuja a Monterroso a través de su representación ficcional como un escritor que no rehúye el alcohol y quien, al ser mucho más grande de edad que Montero, puede darle consejos para calmarlo:

[...] saltó de su taburete con una agilidad que me dejó pasmado, recorrió el espacio que nos separaba y con un saltito grácil se retrepó en el taburete de al

¹⁵ Anaya y Yépez identifican al poeta Juan Bañuelos en el personaje Julio César Álamo (2007: 139).

lado. ¿Y qué es lo que pasa, entonces?, dijo. Que se me ha perdido un miembro de la delegación, le contesté. Don Pancracio me miró como si yo estuviera denso y luego pidió un escocés doble. Durante un rato estuvimos los dos en silencio, chupando y mirando por los ventanales [...] (2010: 335)

En esta primera aparición, la figuración de autor de Monterroso lo refleja como una persona prudente y sosegada, al margen de los problemas de su interlocutor. Poco tiempo después, aparece un joven lector de Montesol con un libro publicado por la editorial mexicana Joaquín Mortiz para que lo firme. El estilo satírico de Bolaño —a través de esta voz narrativa— comienza a acentuarse cuando Montesol “mencionó a la caterva de sus admiradores. Después a la pequeña legión de sus plagiadores. Y finalmente al equipo de básquet de sus detractores. Y mencionó también a Giacomo Moreno-Rizzo, el veneciano-mexicano” (2010: 335). Esta enumeración, cuyas oraciones se separan mediante punto y seguido, produce un efecto cómico a partir del orden empleado por Montesol: su vanidad satisfecha al ser reconocido por un joven lector de Managua se acentúa al recordar que tiene epígonos que lo imitan y se debilita cuando recuerda que también tiene detractores. Moreno-Rizzo podría estar en los dos últimos grupos, ya que este personaje (que no aparece en la novela) ha sido identificado como Alejandro Rossi,¹⁶ de ascendencia italiana y venezolana, autor de una obra que ha sido leída, en parte, a la sombra de la de Monterroso, y quien formó parte del grupo de Octavio Paz y la revista *Vuelta*: “nuestra delegación era, pese a todos los pesares, una delegación solidaria y de izquierdas, y Moreno-Rizzo, como todo el mundo sabe, es un achichinche de Paz” (Bolaño, 2010: 335). Esta afirmación, aunque es pronunciada por Monterroso y no por Montesol, anuncia el ataque de éste a su imitador-detractor y cuya oposición también se encuentra en el terreno de lo político, pero es en el campo de la literatura donde se establece la gran diferencia: Montesol se asume dentro de una tradición central, la de Alfonso Reyes: “la mía, dijo don Pancracio, era la prosa del hijo legítimo de Reyes, aunque estaba mal que él lo admitiera, enemiga natural de las gélidas falsificaciones tipo Moreno-Rizzo” (2010: 336). No se aclara quién es el “hijo legítimo de Reyes”, pero es probable que

¹⁶ Se trata de un “autor con el que, no por casualidad, Monterroso presenta más de una coincidencia” (Perromat, 2015: 56).

Montesol aluda a Borges, ya que, de acuerdo con An Van Hecke, en el ensayo “*In illo tempore*”, Monterroso establece una relación entre ambos a propósito del empleo de varios procedimientos, como “la mezcla de personajes reales y ficticios en los relatos. Borges incluyó a Alfonso Reyes en sus relatos” (2010: 328), produciendo así una sensación de veracidad ante lo narrado, tal como se refleja en *Lo demás es silencio* y *Los detectives salvajes*. Es el propio Bolaño quien contribuye a establecer esa genealogía literaria: “Borges no lo aprende todo de Macedonio —comenta con Ricardo Piglia en un diálogo sostenido por correo electrónico—, sino también, una parte importante, de Alfonso Reyes, quien lo cura para siempre de cualquier veleidad vanguardista” (Bolaño y Piglia, 2009).

Los fragmentos citados pertenecen al ciclo narrativo en el que Bolaño se mofa de la izquierda mexicana. Montesol-Monterroso forma parte de la comitiva que apoya el nuevo gobierno sandinista; su representación imaginaria es un umbral para la aparición de los poetas campesinos en Nicaragua (grupo que realmente recibe el ataque de Bolaño).¹⁷ Se sugiere su afición al whisky y el vino, y no interviene en los problemas políticos de México. Lo anterior queda de manifiesto en su caricaturización, que no llega a ser agresiva —a diferencia de Álamo y Labarca—, y a pesar del énfasis de Montero al mencionar que los encuentros con Montesol siempre se producen ante una mesa o barra. Desde la perspectiva de Álamo que Montero recupera, Montesol es parte de las “*cabezas creativas*” (2010: 337), no de las “*cabezas pensantes-creativas*” (337), cuyos líderes son Labarca y Álamo. Montesol sólo es un escritor que no participa en la política; así, en la escena en que se produce el desencuentro de los poetas campesinos con la policía nicaragüense —uno de los momentos más subversivos contra la izquierda por la forma en que los intelectuales revolucionarios son ridiculizados— y Montero se ve obligado a reportar la desaparición del poeta realvisceralista, Montesol no interviene: “Poco después me di cuenta que otro de los poetas campesinos había hecho acto de presencia y que detrás de éste, en el umbral, se hallaba Don Pancracio Montesol, mudo espectador del drama que se desarrollaba entra las cuatro paredes de la habitación 405” (337).

¹⁷ Sobre la relación de los infrarrealistas con los grupos de izquierda y el modo en que Bolaño los ridiculiza en *Los detectives...*, cfr. Cobas Carral y Garibotto, 2008: 163-189.

Montesol vuelve a desaparecer poco antes de que se produzca la discusión violenta entre los escritores de la izquierda radical mexicana y el inspector de policía. Montero ha perdido el control de la situación, Lima no aparece y la delegación mexicana está a punto de tomar las maletas rumbo al aeropuerto. Montesol regresa, ahora aparece “vestido con una guayabera blanquísima y con una bolsa de plástico del Gigante de la colonia Chapultepec llena de libros” (340). El contraste con los compañeros activistas es evidente: nuestro personaje se mantiene al margen de la acalorada discusión con la policía y sólo reaparece para dar apoyo moral, incierto e insuficiente, al organizador del viaje: “él [estaba] bebiendo el penúltimo whisky y leyendo un libro de un filósofo presocrático, y yo con la cabeza entre las manos, chupando un daiquirí con pajita [...]” (340). La representación de Monterroso vuelve a ubicarlo como un autor ajeno a las trifulcas políticas de los campos literarios y de poder mexicanos y nicaragüenses: así, se confirma su condición de personaje ficcional, se queda en el umbral entre lo imaginario y lo histórico. La guayabera, los libros adquiridos en Managua, transportados en una bolsa de supermercado, y el consumo de bebidas alcohólicas lo transforman en una caricatura de su figura de escritor. Las referencias a sus lecturas, como la de los presocráticos —cuyas referencias son frecuentes en *Lo demás es silencio* y *La oveja negra y demás fábulas*, y cuya presencia documenta Corral en la cita textual que abre *La literatura nazi en América* (2011: 248)— refuerzan, aparentemente, su falta de compromiso social. Sin embargo, ese deslinde político lo salva del ataque feroz que Bolaño dirige a los poetas campesinos y lo ubica, más bien, cerca de la poética de éste: fuera de los límites textuales de la novela, pero como un desvío hacia lo político, Bolaño logra lo que el Mono de la fábula de Monterroso no pudo hacer: criticar y ridiculizar a todas las instituciones sociales y a sus representantes; al ser un joven poeta marginado de la década de 1970 en México y después un novelista maduro radicado en Barcelona —lejos del campo cultural que lo ignoró—, el escritor chileno hace un retrato satírico que excede los límites del realismo y la representación literaria de la realidad para presumir su independencia intelectual, artística y política, fuera de los poetas surrealistas del PRI (como Paz y su comitiva) y de los intelectuales de izquierda (como Bañuelos). “¿Sabe qué es lo peor de la literatura?, dijo don Pancracio. Lo sabía, pero hice como que no. ¿Qué? Dije. Que uno acaba haciéndose amigo de los literatos. Y la amistad, aunque es un tesoro, acaba con el sentido crítico” (2010: 340).

La presencia de Montesol se diluye en una broma que Bolaño le atribuye en su novela: lanza un acertijo a Montero, quien responde sin interés y se equivoca. Para vengarse de todo lo que ha pasado, Montero imagina a su interlocutor atormentado por las indirectas y acusaciones que recibe (“Sonaba a Borges, pero no se lo dije, ya bastante lo joden sus colegas con que si lo plagia a Borges aquí o si lo plagia allá, si lo plagia bonito o si lo plagia gachamente” (340)), lo que mantiene la función ridiculizadora de su figura, pero no de su obra. Montero pide la respuesta, pero Montesol no la conoce, ha olvidado incluso que había formulado un enigma (341); esta salida cómica contribuye a mantener la imagen del escritor guatemalteco como un autor bonachón, simpático e irónico que no se compromete del todo con la causa de la izquierda, lo cual, para Bolaño, quizá resulta más apropiado. Éste, en cambio, logra liberarse de los prejuicios de “El Mono que quería ser un escritor satírico” y prefiere no ser ni un mono mimético ni un mono gramático, sino un mono expresionista que exagera los defectos de sus colegas escritores para reflejar sus contradicciones, que son finalmente las de la especie humana, esa especie tan criticada, a su vez y a su modo, por Monterroso en *La oveja negra y demás fábulas*. Bolaño es un escritor ajeno a los dos grupos de poder dominantes en México: el de la izquierda mexicana (Bañuelos, Monsiváis, Efraín Huerta) y el de Paz.¹⁸ Bolaño prosigue, así, la escritura satírica de Monterroso en *Lo demás es silencio* y *La oveja negra*... en la medida en que ambos autores dirigen sus ataques al campo cultural mexicano por medio de la ironía, la ridiculización mediante la exageración de los defectos morales y el humor —cáustico en Bolaño, sutil en Monterroso.

Seguramente, Bolaño leyó *La letra e* (en alguna edición española), pues los fragmentos analizados en la primera parte de este análisis, en donde Monterroso refiere sus visitas a Nicaragua, son la base narrativa que el novelista chileno articula para el testimonio de Montero —incluyendo el alegre brindis y la circulación de alcohol durante el viaje a Centroamérica— y la desacralización de todos los autores ficcionalizados.

¹⁸ Aunque en realidad integró el primero en su etapa infrarrealista y aunque, una vez que el reconocimiento llegó con el premio Herralde de novela por *Los detectives salvajes*, incurrió en alabanzas a favor de libros y autores que, después de veinte años, no han tenido una recepción constante. Basta revisar el índice de su libro *Entre paréntesis* para confirmar que no todos los autores están al nivel de su admiración.

BIBLIOGRAFÍA

- Anaya, José Vicente y Heriberto Yépez (2007), “Los infrarrealistas: testimonios, manifiestos y poemas”, *Replicante*, vol. III, núm. 9, pp. 135-147.
- Barrenechea, Ana María (1957), “La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges”, en Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 54-72.
- Bolaño, Roberto (2010), *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto y Ricardo Piglia (2009), “Cambiar de lengua siempre es una ilusión secreta”, reproducción en línea de la conversación promovida por *Babelia*, 3 de marzo de 2001, en *666 Ismo Crítico*, disponible en [<https://666ismocritico.wordpress.com/2009/03/23/conversacion-entre-roberto-bolano-y-ricardo-piglia/>], consultado: 18 de mayo de 2023.
- Cobas Carral, Andrea y Verónica Garibotto (2008), “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*”, en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, pp. 163-189.
- Corral, Wilfrido H. (2015), “Tito *Inquit*: hablar de un crítico, literario, siempre es difícil”, en Alejandro Lámbarry, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro y Felipe A. Ríos Baeza (coords.), *La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Afinita Editorial, pp. 23-40.
- Corral, Wilfrido H. (2013), *El error del acierto (contra ciertos dogmas latinoamericanistas)*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.
- Corral, Wilfrido H. (2011), *Bolaño traducido. Nueva literatura mundial*, Madrid, Ediciones Escalera.
- Gombrowicz, Witold (2006), *Diario argentino*, traducción de Sergio Pitol, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Hutcheon, Linda (1992), “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, pp. 171-193.
- Jacobs, Bárbara (1997), *Juego limpio*, México, Alfaguara.
- Lámbarry, Alejandro (2019), *Augusto Monterroso, en busca del dinosaurio*, México, Bonilla Artigas Editores.
- Lámbarry, Alejandro (2014), “Augusto Monterroso, el diálogo entre espacio político y espacio literario”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. xci, núm. 5, pp. 531-543.

- Lámbarry, Alejandro y Juan Antonio Rosado Marrero (2015), “Augusto Monterroso, Sergio Pitol y Enrique Vila-Matas: un proyecto literario desde la figura del lector devoto”, en Alejandro Lámbarry, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro y Felipe A. Ríos Baeza (coords.), *La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Afínita Editorial, pp. 139-157.
- Lámbarry, Alejandro, Alicia V. Ramírez Olivares y Alejandro Palma (2015), “Introducción”, en Alejandro Lámbarry, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro y Felipe A. Ríos Baeza (coords.), *La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Afínita Editorial, pp. 11-19.
- Liverani, Elena (1999), “*La letra e*. Augusto Monterroso y su Diario en búsqueda de un género”, en Diony Durán, Elena Liverani, Saúl Yurkievich y Jorge von Ziegler, *Celebración de Augusto Monterroso*, México, Alfaguara, pp. 43-82.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (2008), “Palabras contra el tiempo”, en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, pp. 305-318.
- Monterroso, Augusto (2002), *Tríptico / Movimiento perpetuo / La palabra mágica / La letra e*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Monterroso, Augusto (1999), *Cuentos, fábulas y Lo demás es silencio*, México, Alfaguara.
- Monterroso, Augusto (1993), *Los buscadores de oro*, México, Alfaguara.
- Monterroso, Augusto (1989), *Viaje al centro de la fábula*, México, Era.
- Noguerol, Francisca (1995), *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Oviedo, José Miguel (1995), “Monterroso en su diario”, en Wilfrido H. Corral (sel, y pról.), *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Era, pp. 81-84.
- Perromat, Kevin (2015), “‘Como si tuviera la menor importancia’. Ironía, imaginarios y figuraciones del mundo literario en la obra de Augusto Monterroso”, en Alejandro Lámbarry, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro y Felipe A. Ríos Baeza (coords.), *La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Afínita Editorial, pp. 41-68.
- Pitol, Sergio (2006), *El mago de Viena*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- Premat, Julio (2009), *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- Sánchez Carbó, José (2015), “‘Soñaba con una gran insurgencia’. Centroamérica y su literatura en textos testimoniales de Augusto Monterroso”, en Alejandro Lámbarry, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro y Felipe A. Ríos Baeza (coords.), *La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Afinita Editorial, pp. 159-182.
- Sánchez Prado, Ignacio M. (2013), “Monterroso y el dispositivo literario latinoamericano”, en Alejandro Lámbarry (comp.), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, pp. 128-139.
- Sin autor (s. a.), “Bolaño traducido: nueva literatura mundial”, en *El Boomeran(g). Blog literario en español*, disponible en [<https://www.elboomeran.com/obras/bolaño-traducido-nueva-literatura-mundial/>], consultado: 18 de mayo de 2023.
- Trelles, Diego (2005), “El lector como detective en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, *Hispanérica*, año 34, núm. 100, pp. 141-151.
- Van Hecke, An (2010), *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Vila-Matas, Enrique (2021), “Monterroso en movimiento”, *Letras Libres*, núm. 276, pp. 36-40.
- Vila-Matas, Enrique (2005), *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama.
- Volpi, Jorge (2008), “Bolaño, epidemia”, en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (comps.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, pp. 190-207.

ALFONSO MACEDO RODRÍGUEZ: Es profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Imparte clases en la licenciatura en Letras Hispánicas y el posgrado en Teoría Literaria. Es autor de *La ficción en Juan José Saer y Ricardo Piglia. Lecturas contra el colonialismo y la industria cultural* (UAM-I/Ediciones del Lirio, 2021), así como de diversos artículos de investigación y capítulos de libro sobre autores hispanoamericanos (Piglia, Saer, Enrique Serna, Juan José Arreola, Alberto Chimal, Sergio Pitol, Manuel Puig, José Emilio Pacheco, etcétera), el ensayo hispanoamericano, el cómic argentino y la Serie del Recienvenido, dirigida por Piglia. También estudia las relaciones intertextuales entre la literatura y las series de televisión. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONAHCYT, nivel I.

D. R. © Alfonso Macedo Rodríguez, Ciudad de México, julio-diciembre, 2024.